

HENRI SCHOENMAKERS

**Θέατρο και Φεστιβάλ (μέρος Β):****Υβριδικά φεστιβάλ. Το θέατρο Mickery: αναζητώντας μια δραματουργία των θραυσμάτων<sup>1</sup>**

Στο άρθρο «Φεστιβάλ, θεατρικά γεγονότα-παραστάσεις: κώδικες διάδρασης και επικοινωνίας», συνέκρινα τα χαρακτηριστικά των φεστιβάλ με αυτά μιας μεμονωμένης παράστασης, προκειμένου να ορίσω και να καταγράψω τις μεταβλητές που ορίζουν τα φεστιβάλ και τα διακρίνουν από αυτό που ονόμασα «μεμονωμένο θεατρικό γεγονός». Σε αυτό το άρθρο θα εξετάσω τα «υβριδικά φεστιβάλ». Θεωρούμε ότι τα υβριδικά φεστιβάλ είναι θεατρικές παραστάσεις ή/και φεστιβάλ, ο χαρακτήρας των οποίων συνδυάζει τα ειδοποιά στοιχεία τόσο των φεστιβάλ όσο και των μεμονωμένων θεατρικών γεγονότων. Με τη βοήθεια των θεωρητικών εργαλείων από το εισαγωγικό άρθρο, μπορούμε να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι ως προς τα παραπάνω, θέτοντας τα ακόλουθα ερωτήματα:

- Σε ποιο βαθμό διαχωρίζονται οι δύο πόλοι αρμοδιοτήτων, που είναι καθοριστικοί σε ένα φεστιβάλ: α) οι καλλιτέχνες του θεάτρου, που έχουν την καλλιτεχνική ευθύνη για τα μεμονωμένα θεατρικά γεγονότα και β) οι διοργανωτές ενός φεστιβάλ, που είναι υπεύθυνοι για τη δομή παρουσίασης των μεμονωμένων θεατρικών γεγονότων;
- Οι θεατές ή οι συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται τα μεμονωμένα γεγονότα ως μέρος μιας μεγαλύτερης δομής παρουσίασης στην οποία αναγνωρίζουν έναν διοργανωτή ο οποίος έχει και τη συνολική ευθύνη;
- Ισχύει η έννοια της επικέντρωσης για τα γεγονότα, τις δράσεις, τη «δραματουργία» της δομής παρουσίασης;

Για να διερευνηθούν πιο συγκεκριμένα αυτοί οι θεωρητικοί προβληματισμοί, επιλέξαμε παραδείγματα παραστάσεων από την ιστορία του θεάτρου Mickery στο Άμστερνταμ. Από το 1965 έως το 1991, το θέατρο αυτό παρουσίασε στην Ολλανδία περίπου 500 εμβληματικές παραστάσεις από το διεθνές πρωτοποριακό θέατρο.<sup>2</sup> Στο

<sup>1</sup> Αρχική δημοσίευση: H. Schoenmakers, «The Mickery Theatre: in Search of a Dramaturgy of Fragmentation», στο: T. Hauptsfleisch, Sh. Lev-Aladgem, J. Martin, W. Sauter, H. Schoenmakers (επιμ.), *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Rodopi, Άμστερνταμ, Νέα Υόρκη, 2007, σ. 119-135.

<sup>2</sup> Βλ. *Mickery Pictorial 1965-1991*, Sticking Mickery Workshop and International Theatre Bookshop, Άμστερνταμ 1988, και *Pictorial II 1988-1991*, Sticking Mickery Workshop and International Theatre Bookshop, Άμστερνταμ 1991. H. Schoenmakers, «Mickerytheater», στο: Brauneck, Manfred και Gerard Schneilin, (επιμ.) *Theaterlexikon: Begriff und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Rororo, Reinbek bei Hamburg

πλαίσιο της δραστηριότητάς του, το Mickery πειραματίστηκε επίσης με δομές παρουσίασης, οι οποίες διαφέρουν από τον προγραμματισμό μεμονωμένων παραστάσεων που απλώς πραγματοποιούνται η μία μετά την άλλη. Επομένως, θα επιλέξουμε για την ανάλυσή μας παραστάσεις, δράσεις με παραστασιακά χαρακτηριστικά, καθώς και δράσεις με φεστιβαλικά χαρακτηριστικά, τις οποίες οργάνωσε και παρουσίασε το Mickery στην 25χρονη ιστορία του. Ο διευθυντής του θεάτρου, Ρίτσααρτ τεν Κάτε [Ritsaert ten Cate], πειραματιζόταν με ενθουσιασμό στις νέες δομές παρουσίασης. Ιδιαίτερη γοητεία του ασκούσαν οι τεχνικές του κολάζ και του μοντάζ, ως συνθετικές αρχές. Σχεδίαζε παραστάσεις, όπου συνδύαζε διάφορες δράσεις, και τις ενέτασσε σε μια νέα γενική δομή, οργανωμένη από το Mickery. Ο ενθουσιασμός του τον οδήγησε σε πολλά και ποικίλα οργανωτικά σχήματα, που υπερέβαιναν τα συμβατικά όρια μεταξύ μεμονωμένων παραστάσεων και φεστιβάλ. Αυτός είναι και ο λόγος που επιλέξαμε να μελετήσουμε ορισμένες από τις δραστηριότητες αυτές, ώστε να ανακαλύψουμε με ποιον τρόπο μπορούμε να ορίσουμε τα πράγματα στο πλαίσιο αυτής της ενδιάμεσης, ανάμεσα στις δύο κατηγορίες θεατρικών γεγονότων, περιοχής. Η ανάλυσή μας θα μας δώσει την ευκαιρία να εξετάσουμε διεξοδικά τη μεγάλη ποικιλία των φεστιβάλ που διοργάνωσε το Mickery.

Οι παραστάσεις, εκδηλώσεις/γεγονότα ή δομές παρουσίασης, που θα εξεταστούν, είναι οι εξής:

1. 1972 Grupo Tse: *History of the Theatre* [Ιστορία του θεάτρου]
2. 1975 Fairground [Πάρκο αναψυχής]
3. 1980 Even Kijken [Κοίτα για λίγο]
4. 1984 *Oh Brave New World* [Ω τι θαυμαστός καινούργιος κόσμος]
5. 1984 Fairground 84 [Πάρκο αναψυχής 84]
6. 1988 *History of the Theatre (Part II)* [Ιστορία του θεάτρου (Μέρος II)]
7. 1989 *Back 2 Back* [Πλάτη με πλάτη]
8. 1991 *Touch Time* [Χρόνος επαφής]<sup>3</sup>

### 1972. Grupo Tse: *History of the Theatre*

Το 1972, το θέατρο Mickery μετακόμισε στο Άμστερνταμ από το Loenersloot, ένα μικρό χωριό κοντά στην πρωτεύουσα, όπου, με τη συνεργασία ενός γαλλο-αργεντίνικου

---

1992, σ. 607-608· H. Schoenmakers και E. Jager, «1972: Mickery verhuist van Locnersloot naar Amsterdam. De buitenlandse fringe in Amsterdam», στο: R. L. Erenstein (επιμ.) *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ 1996, σ. 760-767.

<sup>3</sup> ΣτΕ. Εκτός από τον τίτλο της τρίτης παράστασης, που ήταν στα ολλανδικά, οι υπόλοιποι ήταν εξ αρχής στα αγγλικά. Για τον λόγο αυτό, η τρίτη παράσταση θα αναφέρεται με τον τίτλο της μεταφρασμένο στα ελληνικά (*Κοίτα για λίγο*), ενώ οι υπόλοιπες με τους αγγλικούς τίτλους τους.

θιάσου, των Grupo Tse, ξεκίνησε τη δράση του χρησιμοποιώντας μια εκκλησία ως προσωρινό χώρο παράστασης. Οι Grupo Tse, που ιδρύθηκαν το 1966 στο Μπουένος Άιρες, αποτελούνταν από ποιητές, εικαστικούς, χορευτές και ηθοποιούς. Ο θιάσος είχε τότε προσωρινά την έδρα του στο Παρίσι. Ήδη το 1970, το Mickery είχε παρουσιάσει δύο παραστάσεις στο Loenersloot: τον *Dracula* [Δράκουλα] και το *Goddess* [Θεά]. Οι παραστάσεις αυτές, σκηνοθετημένες από τον Αλφρέντο Ροντρίγκο Αρίας [Alfredo Rodrigo Arias], ο οποίος σχεδίασε επίσης και τα κοστούμια, απέκτησαν φήμη λόγω της στυλιζαρισμένης υποκριτικής τους, που υποστηριζόταν από αντίστοιχα στυλιζαρισμένα κοστούμια. Ο ίδιος φορμαλισμός διέκρινε και το *History of the Theatre*. Αυτό εξέπληξε θετικά τους κριτικούς, που δήλωσαν ότι δεν είχαν ξαναδεί παρόμοια θεατρική αισθητική, με τέτοια ακρίβεια στη λεπτομέρεια και τέτοια χάρη στην κίνηση. Η παραμικρή κίνηση και εικόνα ήταν σχολαστικά επεξεργασμένες. Στιγμές «παγωμένου χρόνου» έδιναν έμφαση στο γενικότερο στυλιζάρισμα της παράστασης. Η χρήση της φωνής και η εκφορά του λόγου είχαν επίσης τον φορμαλισμό ενός τραγουδιστή όπερας, παρότι επρόκειτο για πεζό προφορικό θεατρικό λόγο. Η παράσταση, με άλλα λόγια, απομακρυνόταν ριζικά από τους ρεαλιστικούς χαρακτήρες και τη ρεαλιστική απεικόνιση της δράσης. Ήταν μια φόρμα που ανήκε στο ίδιο θεατρικό ρεύμα με το στυλιζαρισμένο και slow-motion θέατρο εικόνων του Ρόμπερτ Ουΐλσον [Robert Wilson], που την ίδια εποχή ανέβασε το *Deafman Glance* [Το βλέμμα του κωφού] (1970).

Η κριτική θεώρησε το *History of Theatre* ως κάτι μοναδικό. Ένας από τους πιο γνωστούς ολλανδούς κριτικούς θεάτρου, ο Τσακ Χάιγερ [Jac Heijer],<sup>4</sup> χαρακτήρισε την παράσταση ως απόπειρα δολοφονίας κατά του αστικού θεάτρου. Ωστόσο, όπως παραδέχτηκε, το παράδοξο ήταν ότι το φονικό όπλο ήταν ο κατεξοχήν αστικός θεσμός του θεάτρου, σε μια εντελώς καινούργια φόρμα, όμως, τέλεια και αυτόνομη καθεαυτήν.

Η υπόθεση της παράστασης είχε ως εξής: μια Αφηγήτρια παρουσίαζε την ιστορία του θεάτρου, από την τελετουργία έως το σύγχρονο θέατρο, ως ένα είδος επίδειξης μόδας. Σε κάποιες περιπτώσεις, ένα φροντιστηριακό αντικείμενο αντιπροσώπευε μια περίοδο της ιστορίας του θεάτρου — για παράδειγμα, ένας φαλλός ύψους 1,5 μέτρου συμβόλιζε αρχαϊκές θεατρικές φόρμες. Σε άλλες, παρουσιαζόταν μια πολύ σύντομη εκδοχή, όχι μεγαλύτερη από 10-15 λεπτά, ενός εμβληματικού έργου. Ο θεατής παρακολουθούσε λοιπόν σύντομες εκδοχές των *Σοφολογιότατων* του Μολιέρου, του *Φάουστ* του Γκαίτε, του *Ερνάνη* του Ουγκώ, του *Μακμπέθ* του Σαίξπηρ (μέσα σε μόλις τρία λεπτά), και του *Λεωφορείου ο Πόθος* του Τ. Ουΐλιαμς. Καθεμία από αυτές τις μίνι-παραστάσεις είχε ριζικά διαφορετικό υποκριτικό ύφος και αισθητική. Η

<sup>4</sup> J. Heijer, *Een keuze uit zijn artikelen*. International Theatre & Film Books/ Stichting Pensioenfonds voor het Nederlands Toneel, Άμστερνταμ 1994, σ. 37.

παράσταση έμοιαζε με ένα φεστιβάλ με τα πιο εμβληματικά στιγμιότυπα του ευρωπαϊκού θεάτρου.

Από μian άποψη, αυτή η παράσταση θα μπορούσε να είναι ένα κολάζ από μίνι-παραστάσεις διαφορετικών θιάσων ή δημιουργών, όπως συνέβη στην περίπτωση των πέντε σύντομων έργων, που είχε παρουσιάσει μέσα στην ίδια βραδιά στο Mickery το θέατρο Traverse Theatre Club του Εδιμβούργου το 1967.<sup>5</sup> Στην περίπτωση της παράστασης των Grupo Tse, ωστόσο, οι ίδιοι καλλιτέχνες ήταν υπεύθυνοι για όλα τα επιμέρους έργα και οι επιμέρους στυλιστικές προσεγγίσεις ήταν μέρος της συνολικής και συνεκτικής ιδέας της παράστασης. Αυτό προσέδωσε, αναμφισβήτητα, στην παράσταση τον χαρακτήρα ενός συνεκτικού και μεμονωμένου θεατρικού γεγονότος και όχι ενός φεστιβάλ, ή έστω ενός υβριδικού φεστιβάλ. Το κριτήριο της ενότητας και της συνοχής ήταν εξίσου ισχυρό, όσο και σε άλλες παραστάσεις-μοντάζ: σε αυτήν την περίπτωση το συνεκτικό θέμα ήταν ακριβώς οι στυλιστικές αλλαγές στην ιστορία του δυτικού θεάτρου.

Στην πραγματικότητα, η δομή μιας τέτοιας παράστασης είναι αρκετά τυπική του θεάτρου-μοντάζ. Μπορούμε να σκεφτούμε τις ιστορικές παραστάσεις-μοντάζ του Πισκάτορ [Erwin Piscator] τη δεκαετία του 1920, όπως το *Hoppla – wir Leben* [Ωπα! – Ζούμε!] (1927). Ή, πολύ αργότερα, μπορούμε να θυμηθούμε τις παραστάσεις-μοντάζ του Γιαν Φαμπρ [Jan Fabre] τη δεκαετία του 1980, όπως το *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* [Είναι το είδος του θεάτρου που κανείς θα θεωρούσε αναμενόμενο και προβλέψιμο] (1982) ή το *De Macht der theaterlijke dwaasheden* [Η δύναμη της θεατρικής τρέλας] (1984). Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, μια ενιαία καλλιτεχνική αντίληψη οδηγεί σε ένα κολάζ από αποσπάσματα και για κάθε απόσπασμα υπεύθυνοι είναι οι ίδιοι καλλιτέχνες. Επιπλέον, στην περίπτωση του *History of the Theatre*, η χαρακτηριστική για τα φεστιβάλ αρχή της επικέντρωσης δεν έπαιξε κανένα ρόλο, καθώς η παράσταση προγραμματίστηκε ακριβώς όπως κάθε άλλο μεμονωμένο θεατρικό γεγονός.

### 1975. Fairground

Μολονότι είχε επίσης δομή μοντάζ, η παράσταση *Fairground* είχε πολύ διαφορετικά χαρακτηριστικά. Στόχος του Mickery από την ίδρυσή του, το 1965, ήταν να ενθαρρύνει τη θεατρική πρωτοπορία στην Ολλανδία. Από το 1967 και μετά, το Mickery

<sup>5</sup> Την παραγωγή ανέλαβαν ο Ρίτσαρντ τεν Κάτε (για το Mickery) και ο Μαξ Στάφορντ Κλαρκ [Max Stafford Clark] (για το Traverse), ο οποίος επίσης σκηνοθέτησε όλα τα έργα. Πρόκειται για τα εξής έργα: *Cover Story*, *Trio*, *The Gymnasium*, *Natural Causes* και *26 Efforts at Pornography*. Μόνον ο συγγραφέας του *Trio*, ο Τζαίμς Σώντερς [James Saunders], ήταν γνωστός. Το *Traverse* σχεδίασε αυτό το project, με στόχο να κινητοποιήσει συγγραφείς να γράψουν για το θέατρο.

αφοσιώθηκε στην παρουσίαση πρωτοποριακών παραστάσεων από το εξωτερικό. Αυτός είναι και ο λόγος που το κοινό του Άμστερνταμ και των γύρω περιοχών κατέληξε να είναι πολύ ενημερωμένο για τις εξελίξεις στη διεθνή θεατρική σκηνή. Το Mickery παρουσίασε, για παράδειγμα, θιάσους, όπως τους Traverse και La Mama, πολύ πριν γίνουν ευρέως γνωστοί. Ωστόσο, ο Ρίτσαρντ τεν Κάτε, υποστήριζε, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, ότι το πρωτοποριακό θέατρο έτεινε να εκλείψει.<sup>6</sup> Έτσι, προκειμένου να διατηρήσει το Mickery τον ίδιο προσανατολισμό, ο τεν Κάτε αποφάσισε ότι θα έπρεπε το ίδιο το θέατρο να ανεβάζει πρωτοποριακές παραστάσεις. Αυτή η ιδέα, ωστόσο, δεν συμφωνούσε με τους κανόνες του Υπουργείου Πολιτισμού της Ολλανδίας για τις επιχορηγήσεις. Το συμβουλευτικό όργανο του Υπουργείου, το Συμβούλιο των Τεχνών, θεωρούσε τον τεν Κάτε ταλαντούχο διευθυντή ενός θεάτρου, που κάνει μετακλήσεις από το εξωτερικό, αλλά όχι και ταλαντούχο σκηνοθέτη. Για να παρακάμψει αυτούς τους κανόνες, το Mickery παρουσίασε το *Fairground* «μεταμφιεσμένο»: την παραγωγή ανέλαβε το Concept Theatre από τη Βοστώνη και τη σκηνοθεσία ο Λέοναρντ Γκρεμ [Leonard Grehm]. Όταν η παράσταση σημείωσε μεγάλη επιτυχία —ουρές θεατών περίμεναν έξω από το θέατρο με την ελπίδα να βρουν εισιτήριο—, το Mickery αποκάλυψε ότι το «Concept Theatre» ήταν ψευδώνυμο για το Mickery και το «Λέοναρντ Γκρεμ» ψευδώνυμο του τεν Κάτε, του πραγματικού σκηνοθέτη της παράστασης.

Η δομή της παράστασης ήταν τέτοια, ώστε τρεις διαφορετικές ομάδες θεατών παρακολουθούσαν τρεις διαφορετικές σεκάνς ανεξάρτητων μεταξύ τους σκηνών. Αυτές οι σκηνές συμπεριλάμβαναν θεατρικές, οπτικοακουστικές ή και άλλες δράσεις. Οι τρεις ομάδες θεατών δεν κάθονταν σε μόνιμες θέσεις του θεάτρου αλλά σε κουτιά, που μπορούσαν να κλείσουν με κουρτίνες και οθόνες προβολής. Χάρη σε μια μηχανική κατασκευή, που βασιζόταν στην κυκλοφορία αέρα υπό ισχυρή πίεση, τα κουτιά αυτά μετακινούνταν, «επιπλέοντας» σαν χόβερκραφτ μέσα στον χώρο του θεάτρου. Με αυτόν τον τρόπο οι διαφορετικές ομάδες θεατών έβλεπαν τις ίδιες σκηνές σε διαφορετική σειρά ή διαφορετικές σκηνές την ίδια στιγμή. Στην πραγματικότητα, οι τρεις διαφορετικές ομάδες θεατών στα τρία κουτιά παρακολουθούσαν τρεις διαφορετικές παραστάσεις στον ίδιο χώρο.

Ήταν η πρώτη παράσταση στην οποία το Mickery χρησιμοποίησε ένα τόσο ευέλικτο μηχανικό σύστημα καθισμάτων, χάρη στο οποίο το οπτικό πεδίο των θεατών μπορούσε να μεταβάλλεται διαρκώς. Η παράσταση σημείωσε μεγάλη επιτυχία, τόσο ως προς τους κριτικούς όσο και ως προς το κοινό. Αυτό ήταν πολύ σημαντικό για το Mickery. Μόλις αποκαλύφθηκε ότι ο θιάσος από τη Βοστώνη ήταν ένα τέχνασμα και ότι

<sup>6</sup> Mickery, Πρόγραμμα 1974.

το Mickery είχε επινοήσει και οργανώσει την παραγωγή, το Υπουργείο Πολιτισμού δεν είχε άλλη επιλογή από το να επιτρέψει στο θέατρο του τεν Κάτε να κάνει και δικές του παραγωγές. Αυτή η αλλαγή οδήγησε σε πολλές παραγωγές του Mickery με τη συνεργασία γνωστών καλλιτεχνών από το εξωτερικό, όπως τον Σούτζι Τεραγιάμα [Shūji Terayama] (Τόκιο), τον Πίπ Σίμονς [Pip Simmons] (Λονδίνο), το θέατρο Epigonen, και αργότερα το θίασο Need Company (Βέλγιο) κ.ά. Το Mickery ειδικεύτηκε στην ανάπτυξη νέων δομών παρουσίασης των επιμέρους θεατρικών γεγονότων, στη χρήση νέων τεχνολογιών και νέων μέσων και στον πειραματισμό πάνω στον ρόλο και τη λειτουργία του κοινού.

Στο πλαίσιο της συζήτησής μας για τα φεστιβάλ, είναι σημαντικό να σημειώσει κανείς ότι το Mickery δεν ήταν υπεύθυνο μόνο για την επιλογή και τη δομή παρουσίασης των επιμέρους διαφορετικών εκδηλώσεων, αλλά και για την ίδια τη διοργάνωσή τους. Σε ορισμένες, μάλιστα, από αυτές τις δράσεις το αίτημα δεν ήταν αμιγώς καλλιτεχνικό. Για παράδειγμα, το Mickery έβαλε έναν πλανόδιο πωλητή σάντουιτς να πουλάει τηνπραμάτεια του στο πλαίσιο μιας παράστασης, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που το έκανε και εκτός παράστασης, στην αγορά, μια οποιαδήποτε μέρα. Για τους θεατές δεν ήταν σαφές ότι δεν ήταν ένας ηθοποιός που υποδύεται έναν πωλητή αλλά ένας αληθινός πλανόδιος πωλητής (και αυτό βεβαίως είχε ως συνέπεια να μην αγοράσει κανείς τίποτα από αυτόν). Ένα άλλο παράδειγμα είναι αυτό μιας ερασιτεχνικής μπάντας κρουστών, η οποία έως τότε έπαιζε μόνο σε δημόσιους χώρους. Η παράσταση της μπάντας εντάχθηκε, ως μεμονωμένο και αυτόνομο γεγονός, μέσα στη δομή μιας θεατρικής παράστασης. Με αυτόν τον τρόπο, γεγονότα σαν κι αυτό έγιναν μέρος της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας που επεδίωκε το Mickery. Η κάθε παράσταση έτεινε προς μια φεστιβαλική δομή και έμοιαζε να απαρτίζεται από ανεξάρτητες σκηνές και στοιχεία, αλλά, όπως και στις πιο παραδοσιακές παραστάσεις μοντάζ, που αναφέραμε πιο πάνω, υπήρχε πάντα ένα ισχυρό οργανωτικό σχέδιο. Αυτός είναι και ο λόγος που δεν μπορούμε να μιλάμε για φεστιβάλ. Ούτε καν για υβριδικό φεστιβάλ, αλλά απλώς για ένα κολάζ ή για παράσταση-μοντάζ, για την οποία το Mickery και ο καλλιτεχνικός του διευθυντής είχαν την πλήρη ευθύνη. Η καλλιτεχνική ευθύνη αποσπάται από τους δημιουργούς των μεμονωμένων γεγονότων και μετατίθεται στον δημιουργό του συνολικού γεγονότος. Δίπλα σε αυτά τα χαρακτηριστικά, η αρχή της επικέντρωσης δεν ισχύει ούτε στην περίπτωση του *Fairground*, καθώς η παράσταση παρουσιάζεται ακριβώς με τον ίδιο τρόπο όπως και οι άλλες επιμέρους παραστάσεις.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο δεν γίνεται αναφορά σε αυτό το άρθρο σε ένα παρόμοιο εγχείρημα, το *Cloud Cuckooland* (1979), στο οποίο επίσης χρησιμοποιήθηκαν τα κουτιά.



### 1981. Κοίτα για λίγο

Η παρουσίαση της σειράς παραστάσεων με τον γενικό τίτλο *Κοίτα για λίγο* είχε αρκετά διαφορετική δομή. Για τη σαιζόν 1980-1, το Mickery προγραμματίσε την παρουσίαση αρκετών διεθνών παραγωγών. Στον καλλιτεχνικό προγραμματισμό της σαιζόν εντάχθηκε —για τον εορτασμό των 10 χρόνων λειτουργίας του Mickery στο Άμστερνταμ— κι ένας κύκλος εκδηλώσεων δέκα εβδομάδων, κατά τον οποίο 15 θίασοι παρουσίασαν 30 διαφορετικές παραστάσεις. Με αυτόν τον τρόπο, το Mickery επεδίωκε να αυξήσει την αναγνωρισιμότητά του στον πολιτιστικό χάρτη τού Άμστερνταμ. Αυτό ήταν απαραίτητο, καθώς, κατά τη δεκαετία του 1970, ο αριθμός των θεατρικών παραστάσεων στο Άμστερνταμ αυξήθηκε ραγδαία και ο ανταγωνισμός για την προσέλκυση του κοινού έγινε βασικός στόχος στις στρατηγικές μάρκετινγκ θιάσων και θιασαρχών. Το Mickery έπρεπε να φροντίσει περισσότερο την προβολή του καλλιτεχνικού προγραμματισμού και εφάρμοσε μια στοχευμένη και συστηματική στρατηγική διαφήμισης. Ένα μέρος της αφορούσε ανακοινώσεις-αφίσες, που κατέκλυσαν τους δρόμους του Άμστερνταμ: «Ζήσε επικίνδυνα» ήταν, για παράδειγμα, ένα από τα σλόγκαν, που διάβαζαν στις αφίσες οι κάτοικοι του Άμστερνταμ κάθε πρωί που πήγαιναν στη δουλειά. Δεν ήταν σαφές, ωστόσο, ποιος ακριβώς τους προέτρεπε να ζουν επικίνδυνα. Οι περισσότεροι, κατά πάσα πιθανότητα, ποτέ δεν έμαθαν ότι το Mickery ήταν υπεύθυνο γι' αυτού του είδους τις ανακοινώσεις, που είχαν ως στόχο να τραβήξουν την προσοχή στις παραστάσεις που πραγματοποιούνταν μέσα στο πλαίσιο τού *Κοίτα για λίγο*.

Οι παραστάσεις διέφεραν αρκετά: δρώμενα, μουσικές παραστάσεις, περφόρμανς, multimedia εκδηλώσεις κ.ά.<sup>8</sup> Ειδικά εισιτήρια ενθάρρυναν την τακτική συμμετοχή του κοινού στις εκδηλώσεις. Όσο πιο συχνά ένας θεατής παρακολουθούσε μια παράσταση του *Κοίτα για λίγο* τόσο πιο οικονομικό ήταν το εισιτήριο για την επόμενη παράσταση. Στην περίπτωση που ένας θεατής παρακολουθούσε πέντε παραστάσεις, είχε ελεύθερη είσοδο σε όλες τις υπόλοιπες παραστάσεις-εκδηλώσεις του φεστιβάλ.

<sup>8</sup> Οι εκδηλώσεις που εντάχθηκαν στον προγραμματισμό του *Κοίτα για λίγο* ήταν οι ακόλουθες: Beeldend Theater (Άμστερνταμ): *Entree*· Aldo Rostagno (Φλωρεντία): *Four Performances*· Bill Irwin/Doug Skinner (Σαν Φρανσίσκο): *Murdoch I* και *Murdoch II*· Liverpool Playhouse/Patrick Malahide (Λίβερπουλ): *Judgement*· Bob Carroll (Νέα Υόρκη, Σαν Φρανσίσκο): *The Dirt Show*· Michael Burrell (Κέμπριτζ, Μ. Βρετανία): *Hess*· Leo Kern (Φράμπουργκ): *Rose Schweige Still*· Leeny Sack (Νέα Υόρκη): *The Survivor and the Translator*· Mollie Davis/Sage Cowles (Μινεάπολη): *Sage Sycle/Great Circles, Great Planes*· Bricolage (Φιλαδέλφια): *Amazing Grace*· Stuart Sherman (Νέα Υόρκη): *Language*· Kalenich/DeLorenzo (Νέα Υόρκη): *Dreambelly*· Laðemocjh/DeLorenzo (Νέα Υόρκη): *The Ruth Foose Show*· Theatre of Mistakes (Λονδίνο): *Going*· Joelle Leandre (Παρίσι): *Duo with Contrabass*· Theatre of Mistakes/Sherman/Mickery (Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Άμστερνταμ): *Hamlet*.

Ο καλλιτεχνικός διευθυντής του Mickery επιχείρησε να δημιουργήσει, μέσω του προγραμματισμού του, αυτό που ονόμασε «υπεραξία». Αυτή η «υπεραξία» θα ήταν αποτέλεσμα του αναστοχασμού των θεατών, την οποία προκαλούσε ο καλλιτεχνικός προγραμματισμός, φέρνοντας σε αντιπαράθεση διαφορετικές παραστάσεις, διαφορετικά θέματα, οπτικές και συμπεριφορές. Το ακόλουθο παράδειγμα είναι ενδεικτικό αυτού του σχεδίου. Ο Μάικλ Μπάρελ [Michael Burrell] ανέβασε την παράσταση *Hess*, η οποία αναφερόταν στον διάσημο εγκληματία πολέμου στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, που ήταν έγκλειστος στη φυλακή Σπαντάου του Βερολίνου. Ο Μπάρελ έδειξε την ιστορία από την οπτική γωνία του εγκληματία πολέμου. Ο Ες [Hess] ήταν τότε 80 ετών και ο μοναδικός κρατούμενος πια στο Σπαντάου. Ο Μπάρελ έδωσε έμφαση στην αυτολύπηση, που ένιωθε ο Ες, και στο ότι δεν έμοιαζε να συνειδητοποιεί στο ελάχιστον τον ρόλο του στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Έφερε, μάλιστα, τους θεατές σε δύσκολη θέση, όταν ο ίδιος, ως Ες, τους ζήτησε να τον βοηθήσουν να αυτοκτονήσει με ένα σχοινί. Οι Νάχελ [Nagel] και Έβερσμαν [Eversmann]<sup>9</sup> ερεύνησαν και ανέλυσαν διεξοδικά την πρόσληψη αυτής της παράστασης. Η έρευνα αποκάλυψε ότι οι θεατές έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το ότι η παράσταση τους έδινε τη δυνατότητα να ταυτιστούν με έναν χαρακτήρα με τον οποίον, επί της αρχής, δεν επιθυμούσαν ούτε μπορούσαν να ταυτιστούν και, με αυτόν τον τρόπο, κατάφερνε να τους ερεθίσει να αναστοχαστούν πάνω στην εμπειρία τους.

Σε αντίστιξη με την παραπάνω παράσταση λειτουργούσαν δύο αρκετά διαφορετικές περφόρμανς: το *The Survivor and the Translator* [*Ο επιζήσας και η μεταφράστρια*], στο οποίο έπαιζε η Λήνυ Σακ [Leeny Sack], κόρη ενός επιζήσαντα από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, και το βίντεο-εγκατάσταση *Dachau 1974* [*Νταχάου 1974*] του Μπέρυλ Κορότ [Beryl Korot]. Αυτό το βίντεο-εγκατάσταση έδειχνε ένα κολάζ εικόνων από το στρατόπεδο συγκέντρωσης Νταχάου, όπως ήταν το 1974: ένα τουριστικό αξιοθέατο.

Ο τρόπος που παρουσίαζε τα μεμονωμένα θεατρικά γεγονότα ήταν απολύτως χαρακτηριστικός αυτού του φεστιβάλ: για τα επιμέρους γεγονότα την ευθύνη είχε ο επιμέρους καλλιτέχνης, ενώ οι διοργανωτές του καλλιτεχνικού προγραμματισμού ήταν υπεύθυνοι για το πλαίσιο, μέσα στο οποίο εντάσσονταν οι παραστάσεις, και για τις αντιστίξεις που προέκυπταν από αυτό. Η διαφορά ανάμεσα στους διοργανωτές της δομής παρουσίασης και στην ευθύνη των καλλιτεχνών ήταν σαφής στην αντίληψη των θεατών. Σε αυτήν την περίπτωση η αρχή της επικέντρωσης ήταν εμφανής: η φεστιβαλική δομή ξεχώρισε τον προγραμματισμό αυτών των εβδομάδων από τον

<sup>9</sup> N. Nagel και P. Eversmann, *Hess. Een receptie-onderzoek bij de voorstelling* NeEd, & *Peter «Hess» van Michael Burrell*, Instituut voor Theaterwetenschap, Άμστερνταμ, Ουτρέχτη 1982.



προγραμματισμό όλης της χρονιάς. Αυτό που προκύπτει από το παράδειγμα είναι ότι η δραματουργικά οργανωμένη παραστασιακή δομή, με αντιστίξεις και συνδέσεις ανάμεσα σε μεμονωμένα γεγονότα, μπορεί, τουλάχιστον για τους διοργανωτές, να οδηγήσει σε αυτό που λέμε «υπεραξία». Η κριτική, ωστόσο, δεν εστίασε σε αυτό το κομμάτι. Δεν μίλησε γι' αυτήν την «υπεραξία», αλλά περιορίστηκε κυρίως στην ποιότητα των μεμονωμένων γεγονότων.<sup>10</sup> Ωστόσο, αναφορικά με τη συμμετοχή του κοινού, το *Κοίτα για λίγο* είχε τόσο μεγάλη επιτυχία, ώστε οι κριτικοί μιλούσαν για ένα «σκιώδες Holland Festival».<sup>11</sup>

### 1983. *Oh Brave New World*

Τρία χρόνια αργότερα, το Mickery άνοιξε τη σαιζόν ξανά με ένα φεστιβάλ, που είχε τη δομή του *Κοίτα για λίγο* και με τίτλο *Oh Brave New World*, ο οποίος είναι εμπνευσμένος από τον γνωστό στίχο της Τρικυμίας του Σαίξπηρ.

Οι βασικές διαφορές, σε σχέση με το *Κοίτα για λίγο*, ήταν ότι το Mickery δεν παρουσίασε μόνον θεατρικές ή μουσικές παραστάσεις που είχαν ήδη παιχτεί αλλού, αλλά έκανε και παραγγελίες ειδικά για τη διοργάνωση. Παραγγελίες ήταν, για παράδειγμα, μια χορογραφία (Μπιάνκα Ντίλεν [Bianca Dillen], *Shot*), ένα σχέδιο υπολογιστή (Lambertus Lambregts [Λαμπέρτους Λάμπρες]) και ένα έργο για υπολογιστή (Τζέφρι Σω [Jeffrey Shaw]). Σε αντίθεση, επίσης, με το *Κοίτα για λίγο*, οι θεματικά αντίθετες παραστάσεις ήταν τώρα σπάνιες, ενώ παράλληλα το Mickery δεν περιορίστηκε μόνο σε θεατρικά γεγονότα, αλλά, για παράδειγμα, δημοσίευσε κι ένα μικρό βιβλίο με τίτλο *Ένας άνθρωπος μόνος, ο Ζαν Ζενέ στη Βηρυτό*, σχετικά με μια μαζική δολοφονία στη Βηρυτό, στα παλαιστινιακά στρατόπεδα Sabra και Chatila, τον Σεπτέμβριο του 1982.

Το Mickery ονόμασε αυτές τις δραστηριότητες «μηνύματα από την κοινωνία».<sup>12</sup> Χαρακτηριστικό για τις παρουσιάσεις, τις 20 εκείνες εβδομάδες, ήταν ότι τα όρια ανάμεσα στο θέατρο και τις άλλες τέχνες αλλά και ανάμεσα στο θέατρο και την καθημερινή ζωή ήταν ρευστά· ο στόχος ήταν να προκαλέσει τους θεατές να αναστοχαστούν τις έννοιες της θεατρικότητας και της παραστασιακότητας [performativity].

Οι *Urban Sax* ήταν μια μπάντα από 30 σαξοφωνίστες και περφόρμερ που ανήκαν στον κύκλο του παριζιάνου αρχιτέκτονα Ζιλμπέρ Αρτμάν [Gilbert Artman]. Ντυμένοι με λευκές φόρμες εργασίας και λευκές κουκούλες, σαν όντα από άλλο

<sup>10</sup> Βλ. N. Brink, «Hoeveel meerwaarde biedt Mickery?» εφ. *De Groene Amsterdammer* 11 Ιανουαρίου 1981.

<sup>11</sup> L. Lambregts L., *Even Kijken*, Verslag, Άμστερνταμ 1981.

<sup>12</sup> Mickery, Πρόγραμμα, 9 Αυγούστου 1983.

πλανήτη, παρουσίασαν τη μουσική τους και τις φασαριόζικες δράσεις τους γύρω από και μέσα στη «Νέα Εκκλησία» του Άμστερνταμ. Με αυτόν τον τρόπο, οι καλλιτέχνες εισέβαλαν στην καθημερινότητα των κατοίκων του Άμστερνταμ, οι οποίοι δεν είχαν ιδέα για το τι ακριβώς συνέβαινε.

Ένα άλλο παράδειγμα για τα ρευστά όρια ανάμεσα στο θέατρο και την πραγματικότητα ήταν οι 12 συνεντεύξεις με ισάριθμους εκπροσώπους του ολλανδικού πολιτιστικού κόσμου, οι οποίοι καλούνταν να μιλήσουν για την τέχνη και τη ζωή, σε μια δημόσια εκδήλωση στο θέατρο του Mickery, με τον τίτλο *Galgemaal* [Το τελευταίο δείπνο]. Ο δημόσιος και ανοιχτός χαρακτήρας αυτών των συνεντεύξεων χρησιμοποιήθηκε ώστε να δοθεί έμφαση στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι καταφεύγουν σε ένα είδος παιχνιδιού ρόλων, προκειμένου να παραστήσουν μια εικόνα του εαυτού τους μπροστά στο κοινό.

Μια σχετικά διαφορετική δραστηριότητα μέσα σε αυτό το φεστιβάλ ήταν η εξής: το Mickery κάλεσε όσους ήθελαν να αποστείλουν προσωπικά βίντεο του γάμου τους. Ο καλλιτέχνης Εντμόντο Τσανολίνι [Edmondo Zanolini] μόνταρε αυτά τα βίντεο και παρουσίασε το αποτέλεσμα στο πλαίσιο του *Oh Brave New World*, σαν ένα μικρό «Φεστιβάλ ταινιών γάμου». Ένα τέτοιου είδους φεστιβάλ δείχνει, σύμφωνα με το Mickery, πώς μια ιδιωτική και προσωπική δραστηριότητα αναμειγνύεται με το κοινωνικό παιχνίδι ρόλων και υιοθετεί τις συμβάσεις και τους κώδικες των ΜΜΕ.

Επιπλέον, στο *Oh Brave New World* συμμετείχαν επαγγελματικοί θίασοι, όπως οι Liverpool Playhouse, Bob Carroll (Νέα Υόρκη, Σαν Φρανσίσκο) και Squat Theatre. Τα μέλη του Squat Theatre, η ομάδα των Πέτερ Χάλας [Peter Halazs] και Άννα Κόουρ [Anna Koor], δεν έθιξαν μόνο το θέμα φαντασίας-πραγματικότητας στην παράστασή τους *Mr Dead and Mrs Free* [Ο κ. Νεκρός και η κ. Ελεύθερη], αλλά κατάργησαν και στη δική τους καθημερινότητα τις διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα. Ζούσαν στην κυριολεξία στο περιβάλλον όπου γινόταν η παράσταση. Το κοινό τους επισκεπτόταν στο χώρο τους, που ήταν ταυτόχρονα χώρος κατοικίας και παράστασης.

Παρατηρώντας τον τρόπο με τον οποίο αυτή η σειρά παραστασιακών γεγονότων ήταν οργανωμένη και παρουσιαζόταν, είναι εύκολο να συμπεράνει κανείς ότι δεν έχουμε να κάνουμε με ένα σύνηθες, ως προς τη δομή του, φεστιβάλ. Για παράδειγμα, υπάρχουν φορές όπου δεν υπάρχει σαφής διαχωρισμός ευθύνης ανάμεσα στους διοργανωτές του φεστιβάλ και τους δημιουργούς του θεάτρου, που είναι υπεύθυνοι για τα μεμονωμένα γεγονότα, αφού το Mickery ήταν παραγωγός ή συνεργάτης σε 9 από τα 15 γεγονότα που παρουσιάστηκαν, και η ευθύνη διοργανωτών και καλλιτεχνών συχνά επικαλυπτόταν ή μοιραζόταν. Αυτό θα ήταν ένα πολύ ισχυρό

επιχείρημα για να ονομάσει κανείς αυτό το φεστιβάλ «υβριδικό» φεστιβάλ. Ωστόσο, εάν το δει κανείς από την οπτική των θεατρόφιλων, που φυσικά δεν γνώριζαν τα περί συνυφασμένων ευθυνών και που βλέπουν το φεστιβάλ μόνο σαν μια δομημένη σειρά παρουσιάσεων μέσα σε μία περίοδο 20 εβδομάδων, μπορεί να καταλήξει ότι η συνολική παρουσίαση έχει τη συνήθη δομή ενός φεστιβάλ.

#### 1984. *Fairground 84*

Στο *Fairground 84*, ο τεν Κάτε χρησιμοποίησε δύο στοιχεία που είχε δοκιμάσει και παλαιότερα. Το ένα ήταν τα κουτιά, στα οποία οι θεατές ήταν καθισμένοι και τα οποία —όπως και στην παράσταση *Fairground* εννέα χρόνια πριν— μπορούσαν να μετακινούνται σαν χόβερκραφτ στον θεατρικό χώρο. Το δεύτερο ήταν τα σύντομα έργα, όπως είχαν παρουσιαστεί και το 1967, όταν το Traverse, σε συνεργασία με το Mickery, ανέβασε πέντε καινούργια μονόπρακτα ως ένα one-night φεστιβάλ.

Το *Fairground 84* ήταν για τον τεν Κάτε, περισσότερο και από το πρώτο *Fairground*, ένας πειραματισμός σε επίπεδο δομής. Με αυτήν την έννοια ήταν μια συνέχεια του πειραματισμού με δομές παρουσίασης, όπως το *Κοίτα για λίγο* και το *Oh Brave New World*, στα οποία προγραμμάτισε σύντομες παραστάσεις, είτε συμπληρωματικές είτε σε αντίστιξη μεταξύ τους. Όπως συνέβη και το 1967 με τα σύντομα έργα, ήθελε να δώσει μια εικόνα για τις εξελίξεις στο Ηνωμένο Βασίλειο και κάλεσε ορισμένους άγγλους θεατρικούς συγγραφείς και δημιουργούς του θεάτρου για να παρουσιάσουν νέα θεατρικά έργα. Το Traverse Theatre παρουσίασε σκηνές από τρεις νέους σκωτσέζους θεατρικούς συγγραφείς, το ICA παρουσίασε ένα νέο έργο της Κάρυλ Τσέρτσιλ [Caryl Churchill] (*Midday Sun*), ο Κρις Τζόρνταν [Chris Jordan] (από τους ex-Pip Simmons Theatre Group), ο Τρέβορ Στιούαρτ [Trevor Stuart] και η Μόιρα Χάουζ [Moira House] ανέβασαν μια μουσική παράσταση.

Όπως και στο πρώτο *Fairground*, οι θεατές κάθονταν σε κουτιά, αυτή τη φορά διαστάσεων 9 επί 2,5 μέτρων, με χωρητικότητα 50 θέσεων το καθένα, τα οποία μπορούσαν να κλείσουν με κουρτίνες και οθόνες προβολής. Οι θεατές πάλι έχαναν την αίσθηση της ταχύτητας και των αποστάσεων, όταν τα κουτιά κινούνταν. Αυτή τη φορά το Mickery είχε βρει αρκετούς χορηγούς για να νοικιάσει μια τεράστια αίθουσα στα περίχωρα του Άμστερνταμ, στην οποία αυτά τα κουτιά μπορούσαν να μετακινούνται με άνεση.

Οι θεατές στα τρία κουτιά παρακολουθούσαν ένα κολάζ από διαφορετικές σκηνές και αποσπάσματα από παραστάσεις σε διαφορετική σειρά. Ένας κριτικός περιέγραψε την ατμόσφαιρα που επικρατούσε σε ένα κουτί ως εξής: «Ένα γιορτινά ντυμένο κορίτσι μπαίνει στο κουτί για να προσφέρει γλυκά στους θεατές. Ένας

ακορντεονίστας καλεί τους θεατές να τραγουδήσουν μαζί του. Το να τραγουδά κανείς δημόσια είναι πιο συνηθισμένο στην αγγλική παρά στην ολλανδική κουλτούρα, αλλά μετά από τον αρχικό δισταγμό, η ατμόσφαιρα στο κουτί ήταν ανάλογη με αυτήν μιας σχολικής εκδρομής». <sup>13</sup>

Το κοινό ήταν εξαιρετικά ενθουσιώδες. <sup>14</sup> Κάθε βράδυ το θέατρο ήταν γεμάτο. Οι κριτικοί, ωστόσο, δεν πείστηκαν. Ορισμένοι θεωρούσαν ότι το θεαματικό στοιχείο έπαιζε πολύ σημαντικό ρόλο: η κυριαρχία της τεχνολογίας αλλά και ο καπνός που χρησιμοποιούνταν τους έκαναν να το συσχετίσουν με ποπ συναυλίες. <sup>15</sup> Άλλοι θεώρησαν ότι οι επιμέρους σκηνές από τους επιμέρους δημιουργούς δεν έπειθαν ως παραδείγματα avant-garde θεάτρου. <sup>16</sup> Το στοιχείο της «υπεραξίας», που κι εδώ έπαιζε επίσης πολύ σημαντικό ρόλο και αποτελούσε το βασικό κίνητρο του Ρίτσααρτ τεν Κάτε για την επιλογή αυτής της παραστασιακής δομής, οι κριτικοί δεν το αναγνώρισαν ή ενδεχομένως δεν το αντιλήφθηκαν.

Ως προς την ανάλυσή μας για τον θεσμό των φεστιβάλ, πιστεύουμε ότι αυτή η παράσταση μπορεί να θεωρηθεί «υβριδικό» φεστιβάλ. Από τη μια πλευρά, υπάρχει μια πολύ σαφής δομή παρουσίασης, για την οποία υπεύθυνο είναι το Mickery. Το Mickery είναι επίσης υπεύθυνο για την επιλογή των γεγονότων που παρουσιάζονται μέσα σε αυτό το πλαίσιο. Από την άλλη πλευρά, οι δημιουργοί του θεάτρου είναι αυτοί που είναι υπεύθυνοι για την παρουσίαση των επιμέρους σκηνών-γεγονότων. Η ενσωμάτωση σε μια κυρίαρχη δομή παρουσίασης αυτών των σκηνών, με τις επιμέρους σκηνές σε μια τελείως νέα προ-προγραμματισμένη εμπειρία, υποστηρίζει τη θεωρία για το υβριδικό φεστιβάλ. Επιπλέον, και ίσως αυτό είναι το πιο σημαντικό, αντίθετα με αρχετυπικές φεστιβαλικές δομές, οι θεατές σε αυτήν την περίπτωση δεν είχαν τη δυνατότητα να επιλέξουν μέσα από μία σειρά μεμονωμένων θεατρικών γεγονότων. Τέλος, δεν έχουμε να κάνουμε με μια δραστηριότητα για την οποία η έννοια της επικέντρωσης παίζει σημαντικό ρόλο.

### **1988. *History of the Theatre (Part II)***

Τέσσερα χρόνια μετά το *Fairground 84*, το Mickery χρησιμοποίησε για άλλη μια φορά τα κουτιά-χόβερκραφτ. Για τον τεν Κάτε αυτό το σύστημα πρόσφερε «ένα νέο είδος

<sup>13</sup> E. van Amerongen, «Fairground '84, een veraardagsfeest voor 1984», εφ. *Hervormd Nederland Magazine*, 16 Ιουνίου 1984.

<sup>14</sup> Αναφορά του διευθυντή του Mickery, Micheal Bezern, σε γράμμα του στο Διοικητικό Συμβούλιο του Mickery, 31-12-1984.

<sup>15</sup> Βλ. Kottman P., «Fairground gaat in rook op», εφ. *NCR Handelsblad*, 7 Ιουνίου 1984· Vroom N., «Fairground, beschaafde kermis», εφ. *De Waarheid* 8 Ιουνίου 1984.

<sup>16</sup> Βλ. Kottman, στο ίδιο· H. Scholten, «Mickery blameert zich met geode tussen de schuifdozen», εφ. *Nieuwsblad van het Noorden*, 6 Ιουνίου 1984.

θεάτρου, ένα νέο δραματοουργικό, ερμηνευτικό εργαλείο».<sup>17</sup> Θεώρησε το *History of the Theatre (Part II)* ως μια «έκθεση ζωντανού θεατρικού υλικού».

Όπως και στο *Fairground 84*, το Mickery δεν χρησιμοποίησε το δικό του θέατρο, αλλά νοίκιασε έναν τεράστιο χώρο, μια αποθήκη στο λιμάνι του Ρότερνταμ, που χρησιμοποιούνταν ενίοτε για πολιτιστικές εκδηλώσεις. Αυτή η μεταφορά στο Ρότερνταμ ήταν αποτέλεσμα των προβλημάτων που είχε το Mickery, εξαιτίας μιας γενικότερης πτώσης του ενδιαφέροντος για τις πολιτιστικές δραστηριότητες, η οποία είχε οδηγήσει σε μεγάλες περικοπές στις επιχορηγήσεις. Ο τεν Κάτε σκεφτόταν να μεταφέρει το Mickery εξολοκλήρου στο Ρότερνταμ. Στην πραγματικότητα, η οργάνωση αυτής της παράστασης στο Ρότερνταμ ήταν κι ένα πείραμα προς αυτήν την κατεύθυνση.

Η κατασκευή των κουτιών —αυτή τη φορά τεσσάρων— ήταν η ίδια όπως στο *Fairground 84*. Τα κουτιά, χωρητικότητας 30 περίπου θέσεων το καθένα, μπορούσαν πάλι να κλείσουν με κουρτίνες και οθόνες προβολής. Τώρα ήταν εξοπλισμένα και με μόνιτορ. Ορισμένες φορές, τα κουτιά ήταν τοποθετημένα δίπλα-δίπλα και δημιουργούνταν μια μετωπική σχέση ηθοποιών-κοινού, όπως σε ένα παραδοσιακό θέατρο. Σε άλλες στιγμές, η θέση των κουτιών ήταν διαφορετική: οι θεατές έβλεπαν τις ίδιες δράσεις από διαφορετικές γωνίες ή έβλεπαν αρκετά διαφορετικές δράσεις.

Πάλι, το Mickery ήταν υπεύθυνο για τον σχεδιασμό της δομής παρουσίασης και για την επιλογή των καλλιτεχνών. Ως διοργανωτή, υπεύθυνο για τις εκδηλώσεις και τις παραστάσεις μέσα στο πλαίσιο της παραστασιακής δομής, το Mickery είχε επιλέξει τον Άλντο Ροστάγιο [Aldo Rostagno]. Ο Ρίτσαρντ τεν Κάτε και ο δραματολόγος του Mickery Γιαν Ζόετ [Jan Zoet] είχαν επικουρικό ρόλο.<sup>18</sup>

Για την παραγωγή αυτή, το Mickery κάλεσε καλλιτέχνες του θεάτρου που ανήκαν στη διεθνή avant-garde και των οποίων τη δουλειά είχε δείξει στο παρελθόν: Squat Theatre, Wooster Group, Στιούαρτ Σέρμαν [Stuart Sherman], Need Company και Τζων Τζέσουρουμ [John Jesurun]. Ο Τζέσουρουμ θυμάται πώς ενθουσιάζονταν οι θεατές, όταν ξεκινούσε το ταξίδι με τα κουτιά, στην αρχή της παράστασης.<sup>19</sup> Από την οπτική γωνία ενός από αυτά τα κουτιά, η πρώτη στάση γινόταν μπροστά σε μια οθόνη του Squat Theatre, που παρουσίαζε την εναρκτήρια σκηνή από την παράσταση *L-Train to Eldorado* [Το τραίνο για το Έλντοράντο]: δείχνει δύο ανθρώπους καθισμένους σε ένα κρεβάτι, ενώ ταυτόχρονα μια ταινία προβάλλεται στο βάθος. Στην επόμενη στάση

<sup>17</sup> R. ten Cate, Αναφορά στο Διοικητικό Συμβούλιο του Mickery, Een, Tussenbalans' ontwikkeling beleid. Stand van zaken geplande voorstellingen en projecten. *Fairground: History of the Theatre (Μέρος II)*, 25 Οκτωβρίου 1988.

<sup>18</sup> R. ten Cate, *History of the Theatre (Μέρος II)*, 22 Ιουλίου 1988.

<sup>19</sup> C. M. Scott, «John Jesurun talks to Colleen Scott», *Two and Two Magazine*, τ. 1, τχ. 2 (1989).

εμφανίζονταν στον θεατή τεράστιες κούκλες που αναπαριστούσαν, ανάμεσα στα άλλα, και δεινόσαυρους. Επρόκειτο για ένα απόσπασμα από την παράσταση *Micropolis* [Μικρόπολις] της Θοδώρα Σκιπιτάρης [Thodora Skipitares] (Νέα Υόρκη), ένα μίνι-έργο για μάξι-ζώα. Έπειτα, οι θεατές παρακολουθούσαν μια συνέντευξη με τον Πήτερ Σέλαρς [Peter Sellars] και τη Λιζ Λεκόντ [Liz Lecompte] (Wooster Group) με θέμα το μέλλον του θεάτρου, μετά από την οποία έβλεπαν μια ταινία του Κεν Κόουμπλαντ [Ken Kobeland], η οποία συμπεριλάμβανε εικόνες από την παράσταση *Death of St. Anthony* [Ο θάνατος του Αγίου Αντωνίου] του Wooster Group. Στην επόμενη στάση το κοινό βρισκόταν μπροστά στο μινιμαλιστικό θέατρο του Στιούαρτ Σέρμαν, που δουλεύει με πολύ μικρά αντικείμενα: ήταν ένα απόσπασμα από την παράστασή του *Suitcase Performances* [Παραστάσεις βαλίτσας], μια ερμηνεία του Άμλετ. Έπειτα, τα κουτιά «πάρκαραν» το ένα δίπλα στο άλλο, για να παρακολουθήσουν οι θεατές τα πρώτα δείγματα από το work-in-progress της Need Company για την παράσταση *Ca Va* [Εντάξει]. Μετά από αυτή τη σκηνή η Drag Queen Έθουλ Άιχελμπέργκερ [Ethyl Eichelberger], φορώντας ένα επιτηδευμένα πολύχρωμο κοστούμι, παρουσίαζε μερικούς από τους εξαιρετικούς μονολόγους της, που ερμήνευε με επιτυχία σε κλαμπ της Νέας Υόρκης: *Iocaste* [Ιοκάστη], *Boy Crazy or She Married her Son* [Τρελό αγόρι ή Παντρεύτηκε τον γιο της], *Lucrezia Borgia* [Λουκρητία Βοργιά] και *Cordelia's Song* [Το τραγούδι της Κορντήλια]. Στο τέλος της παράστασης προβάλλονταν ορισμένες σκηνές από ταινίες, μεταξύ άλλων και ταινιών του Τζέσουρουμ. Σε μια σκηνή από ταινία του τελευταίου, ένας νέος ηθοποιός ζητά να απελευθερωθεί από τον κόσμο τού φιλμ για να μπορέσει να επιστρέψει στον αληθινό κόσμο. Στο πλαίσιο της παράστασης, αυτές οι σκηνές λειτουργούσαν ως μεταφορά για το κοινό, που «αλυσοδεμένο» στον κόσμο του θεάτρου θα τον εγκαταλείψει πολύ σύντομα για να γυρίσει στην καθημερινή πραγματικότητα.

Η όλη παράσταση ήταν ένα κολάζ από θραύσματα, χωρίς μια ιστορία να τα συνδέει. Σε επίπεδο δραματουργικής οργάνωσης, ακολουθούνταν η δομή μιας βραδιάς σε ένα τσίρκο παρά εκείνη σε ένα παραδοσιακό θέατρο.

Η παράσταση άρεσε στο κοινό. Ο Πέτερ Έβερσμαν, που έκανε έρευνα πρόσληψης κοινού, διαπίστωσε ότι στους θεατές, που για πρώτη φορά βίωναν την εμπειρία με τα κουτιά, άρεσε η παράσταση περισσότερο από ό,τι σε εκείνους που είχαν ξαναβιώσει αυτήν την εμπειρία.<sup>20</sup> Το πόσο σημαντικό ρόλο έπαιζε το «περιβάλλον», στο οποίο βρίσκονταν οι θεατές, φαίνεται καθαρά από το ότι οι θεατές που βρίσκονταν στο μοναδικό κουτί που ήταν καλυμμένο με κόκκινο βελούδο και είχε διακοσμητικά φώτα είχαν μια πιο ευχάριστη βραδιά από τους υπόλοιπους. Βρήκαν την παράσταση πιο

<sup>20</sup> P. Eversmann, «Breaking Down the House», *Tijdschrift voor Theaterwetenschap*, τ. 9, τχ. 33 (1993), σ. 21-36.



συναρπαστική, πιο ενδιαφέρουσα, πιο σύνθετη, πιο ψυχαγωγική, πιο καλή και πιο όμορφη.<sup>21</sup>

Έχουμε να κάνουμε με φεστιβάλ σε αυτήν την περίπτωση; Όπως και με το *Fairground 84* συμπεραίνουμε και εδώ, χρησιμοποιώντας τα ίδια επιχειρήματα, ότι πρόκειται για υβριδικό φεστιβάλ. Δεν υπάρχει σαφής διαχωρισμός στις αρμοδιότητες ανάμεσα στον υπεύθυνο διοργάνωσης και τους καλλιτέχνες που είναι υπεύθυνοι για τα επιμέρους θεατρικά γεγονότα. Δεν υπάρχει επίσης και η έννοια της επικέντρωσης, που χαρακτηρίζει τα «κανονικά» φεστιβάλ. Επιπλέον, το πιο σημαντικό είναι ότι οι θεατές δεν έχουν τη δυνατότητα να κάνουν τις δικές τους επιλογές ανάμεσα σε διαφορετικά μεμονωμένα γεγονότα, τα οποία συνδέονται μέσα από το μοντάζ, που έχει επιμεληθεί το Mickery.

### 1989. *Back 2 Back*

Το *Back 2 Back* είχε τον εξής υπότιτλο: *Opposites in form. Dilemmas of choice* [Αντίθετα ως προς τη μορφή. Διλήμματα ως προς την επιλογή]. Στόχος ήταν να παρουσιαστούν νέες δυναμικές θεατρικές ομάδες, ακόμη και ομάδες που το Mickery δεν θα καλούσε ποτέ εκτός μιας τέτοιας δομής παρουσίασης. Η δομή ήταν, στην πραγματικότητα, η ίδια με εκείνην του *Κοίτα για λίγο* (1981). Το Mickery νοίκιασε το Frascati Theatre στο Άμστερνταμ, όπου δίνονταν δύο διαφορετικές παραστάσεις κάθε βράδυ. Για άλλη μια φορά, ο τεν Κάτε περίμενε να λειτουργήσει το στοιχείο της «υπεραξίας», μέσα από αυτού του είδους τον προγραμματισμό: «δύο παραστάσεις για τη δημιουργία μιας ενιαίας εμπειρίας· [...] στην ουσία, η εμπειρία των δύο θα οδηγήσει στην αντίληψη του ενός [γεγονότος]». <sup>22</sup> Το Mickery για άλλη μια φορά εστίασε στις νέες εξελίξεις της διεθνούς avant-garde σκηνης και επέλεξε καλλιτέχνες/θιάσους, όπως οι La Tartana Teatro (Μαδρίτη), Ιβάν Στάνεφ [Ivan Stanev] και Studiotheater im Pep (Σόφια, Μόναχο), Bak-Truppen (Μπέργκεν), El Hakawati (Ανατολική Ιερουσαλήμ), Societa Raffaello Sanzio (Cesena), και κάποιους παλιούς γνώριμους, τους The Drawing Legion (Αϊόβα).

Η απάντηση στο ερώτημα που μας αφορά, σχετικά με το τι είδους φεστιβάλ είναι το *Back 2 Back*, είναι ίδια με εκείνην για το *Κοίτα για λίγο*, καθώς στον καλλιτεχνικό προγραμματισμό των δύο ακολουθήθηκαν οι ίδιες αρχές. Έχουμε, δηλαδή, να κάνουμε με μια «κανονική» φεστιβαλική δομή, με έμφαση πάλι στις δραματουργικές αρχές που διέπουν την οργάνωση ενός τέτοιου φεστιβάλ.

<sup>21</sup> P. Eversmann, *De ruimte van het theater. Een studie naar de invloed van de theaterruimte op de beleving van voorstellingen door de toeschouwer*. Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο του Άμστερνταμ, 1996, σ. 237.

<sup>22</sup> R. ten Cate, «A text for 6 performances», *Two and Two Magazine*, programmabijlage, Οκτώβριος 1989.

### 1991. *Touch Time*

Το *Touch Time* ήταν η τελευταία δράση του Mickery και είχε το χαρακτήρα αποχαιρετιστήριας γιορτής, για το τέλος της λειτουργίας του θεάτρου. Ο τεν Κάτε αποφάσισε να σταματήσει τις δραστηριότητες του Mickery, μετά από μια σειρά αποτυχημένων προσπαθειών να δημιουργηθεί ένα νέο προφίλ του θεάτρου, σε μια εποχή που στην Ολλανδία ανέβαιναν πια πολύ πιο ενδιαφέρουσες και καινοτόμες θεατρικές παραστάσεις από αυτές που μπορούσε να ανακαλύψει σε άλλες χώρες το Mickery.

Η δομή του *Touch Time* ήταν η ίδια με εκείνην του *Back 2 Back*, επομένως πρότυπο ήταν πάλι το *Κοίτα για λίγο*. Η διάρκεια του φεστιβάλ ήταν 12 μέρες, στις οποίες ανέβηκαν συνολικά 17 παραστάσεις. Το Mickery είχε την καλλιτεχνική ευθύνη για την επιλογή των θιάσων και την οργάνωση της δομής παρουσίασης. Οι καλλιτέχνες είχαν την καλλιτεχνική ευθύνη για τις παραστάσεις τους. Όπως αρμόζει σε μια αποχαιρετιστήρια γιορτή, το Mickery κάλεσε θιάσους που δημιουργούσαν μια πραγματική πολυφωνία, από άποψη αισθητικής, και ήταν «παλιοί φίλοι» τού Mickery, όπως μεταξύ άλλων το Bread and Puppet Theatre, το Love Theatre (Πέτερ Χάλας, πρώην Elephant Theatre, πρώην Squat Theatre), και το Wooster Group. Η πολυφωνία, σε επίπεδο αισθητικής, εκπροσωπούνταν από θιάσους, όπως οι The Los Angeles Poverty Department, Bak-Truppen και από μια σειρά εκδηλώσεις-χάπενινγκ, όπως η εγκατάσταση *Horizon* των τεν Κάτε και Σίμον τεν Χολτ [Simon ten Holt] για την πρώτη βραδιά. Μια εξωτική πινελιά έδωσε η παρουσία του χαβανέζικου θιάσου Hawaii Group Halau O' Kekkuhi, που παρουσίασε μια παραδοσιακή τελετουργική παράσταση χορού. Ο τεν Κάτε «ανακάλυψε» αυτόν τον θίασο στο Φεστιβάλ του Λος Άντζελες που είχε οργανώσει το 1990 ο Πήτερ Σέλαρς. Χαρακτηριστικό εκείνου του φεστιβάλ ήταν ότι συνδύαζε το δυτικό avant-garde θέατρο με εκδηλώσεις-εκφράσεις του λαϊκού πολιτισμού και με παραδοσιακές παραστασιακές δραστηριότητες εξω-δυτικών πολιτισμών. Ο τεν Κάτε εντυπωσιάστηκε και εμπνεύστηκε από αυτό το φεστιβάλ. Το γεγονός ότι επέλεξε να παρουσιάσει, στο κύκνειο άσμα τού Mickery, αυτήν την παράσταση στο τέλος τού *Touch Time* έχει τη σημασία του σχετικά με την ενδεχόμενη κατεύθυνση προς την οποία θα έπρεπε, κατά τη γνώμη του, να ακολουθήσουν οι εξελίξεις στο θέατρο: λιγότερο ευρωκεντρικές ή δυτικοκεντρικές και με μεγαλύτερη έμφαση σε άλλους πολιτισμούς και στις παραδοσιακές τους αξίες.

Οι ομοιότητες ανάμεσα στα φεστιβάλ *Touch Time*, *Back 2 Back* και *Κοίτα για λίγο* οδηγούν στο ίδιο συμπέρασμα με παραπάνω, δηλαδή στο ότι έχουμε να κάνουμε με μια «κανονική» φεστιβαλική δομή. Με άλλα λόγια, το Mickery έκλεισε το 1991 αλλά όχι

με ένα δείγμα των νέων δραματουργικών δομών παρουσίασης, με τις οποίες πειραματιζόταν συστηματικά για μεγάλο χρονικό διάστημα.

### Συμπεράσματα

Τα παραδείγματα που μελετήθηκαν φανερώνουν ότι το Mickery, στα 25 χρόνια της πορείας του, από το 1965 έως το 1991, ασχολήθηκε με την οργάνωση, την έρευνα και την ανάπτυξη νέων παραστασιακών δομών. Χρησιμοποίησε την παραδοσιακή φεστιβαλική δομή, αλλά με μια ιδιαίτερη έμφαση στη δημιουργία παραλλήλων και αντιστίξεων, ανάμεσα στα διαφορετικά μεμονωμένα θεατρικά γεγονότα, με στόχο να λειτουργήσει το κοινό σύμφωνα με αυτό που ο τεν Κάτε ονόμασε «υπεραξία». Με αυτόν τον τρόπο, δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στη χρήση δραματουργικών κανόνων στον προγραμματισμό αυτών των φεστιβάλ, και μεγάλη ευθύνη στους διοργανωτές τους. Από την άλλη, το Mickery χρησιμοποίησε τεχνικές του μοντάζ στα μεμονωμένα θεατρικά γεγονότα, όπως συνέβη για παράδειγμα στο *Fairground* το 1975. Ανάμεσα στα δύο αυτά άκρα, το Mickery ανέπτυξε αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «υβριδικές φεστιβαλικές παραστάσεις». Οι τελευταίες χαρακτηρίζονταν από τον σχεδιασμό μιας κυρίαρχης παραστασιακής δομής, η οποία δεν ήταν απλώς ένα πλαίσιο, μέσα στο οποίο παρουσιάζονταν τα μεμονωμένα γεγονότα, αλλά ένα πλαίσιο που επηρέαζε έντονα τη συνολική εμπειρία του θεατή. Λόγω αυτού του κυρίαρχου πλαισίου, η ευθύνη των καλλιτεχνών για τα μεμονωμένα θεατρικά γεγονότα έμοιαζε να χάνεται μέσα στην ενότητα της συνολικής εμπειρίας, που προέκυπτε από τη γενικότερη δομή. Αυτό ήταν επίσης συνέπεια των τεχνικών καινοτομιών που εισήγαγε το Mickery για να υποστηρίξει αυτή τη δομή παρουσίασης, δηλαδή των κουτιών-χόβερκραφτ, που απελευθέρωσαν τους θεατές από την παθητική κατάσταση παρακολούθησης της δράσης από ένα μόνο οπτικό πεδίο. Μετά από αιώνες, όπου όλοι οι θεατές κάθονταν στην ίδια θέση σε σχέση με τη δράση μιας παράστασης, το οπτικό τους πεδίο έγινε πιο ευέλικτο και πιο δυναμικό. Αυτό πρόσφερε στους καλλιτέχνες και τους διοργανωτές τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουν τη δυναμική θέση του θεατή και τις διαφορές στο οπτικό πεδίο ως αισθητικό θεατρικό μέσο, με στόχο να θρυμματιστεί το οπτικό πεδίο των θεατών.

Η πιο σημαντική διαφορά όμως ανάμεσα σε ένα φεστιβάλ και ένα υβριδικό φεστιβάλ είναι ότι οι θεατές, στην περίπτωση του δεύτερου, δεν είναι δυνατό να επιλέξουν ανάμεσα στα μεμονωμένα γεγονότα που ενσωματώνονται στη δομή παρουσίασης. Αγοράζουν ένα εισιτήριο για όλη τη δομή παρουσίασης, που περιλαμβάνει όλα τα μεμονωμένα γεγονότα που εντάσσονται σε αυτήν. Δεν έχουν καν τη δυνατότητα να διαλέξουν σε ποιο κουτί θα καθίσουν, ποια από τα επιμέρους

θεατρικά γεγονότα θα παρακολουθήσουν και με ποια σειρά. Ο κοινωνικός έλεγχος της προσέλευσης στην παράσταση και της παρακολούθησής της είναι πολύ ισχυρότερος από ό,τι στις «κανονικές» παραστάσεις: οι θεατές που δεν τους αρέσει η παράσταση και θέλουν να φύγουν, θα πρέπει να πάρουν το ρίσκο να γίνουν κομμάτι της θεατρικής δράσης, την οποία παρακολουθούν μία ή περισσότερες ομάδες θεατών στα κουτιά.

Σχετικά με τις διαφορές ανάμεσα στα φεστιβάλ και τα υβριδικά φεστιβάλ, το παράδειγμα του *Oh Brave New World* έχει ενδιαφέρον. Μπορούμε να βγάλουμε διαφορετικά συμπεράσματα, ανάλογα με το εάν εστιάσουμε στην πτυχή της διοργάνωσης ή σε αυτήν της πρόσληψης του κοινού. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με ένα υβριδικό φεστιβάλ και στη δεύτερη με ένα «κανονικό» φεστιβάλ. Συμβαίνει συχνά, ωστόσο, στο θέατρο, αυτές οι δύο οπτικές να οδηγούν σε αρκετά διαφορετικά συμπεράσματα.

Η δραματουργία της αποσπασματικότητας, εφαρμοσμένη σε μεμονωμένες παραστάσεις, φεστιβάλ ή υβριδικά φεστιβάλ, ήταν μια απόπειρα του Mickery να αναπτύξει μια δραματουργία για το θέατρο και τις συγγενείς τέχνες, που να απομακρύνεται από παγιωμένες πρακτικές αφήγησης αλλά και από τις κλειστές και καθαρές δομές σύγκρουσης και ρόλων του παραδοσιακού θεάτρου. Με αυτόν τον τρόπο, οι διαφορετικές δραστηριότητες που μελετήσαμε έπαιξαν έναν ρόλο στην ανάπτυξη της λεγόμενης «νέας δραματουργίας», στην οποία ο θεατής δεν είναι πια αυτός που απλώς παρακολουθεί τη δράση. Ο θεατής μετατρέπεται σε υποκείμενο, που έχει τη δυνατότητα να δει θραύσματα από τον κόσμο γύρω του, θραύσματα που συχνά συνθέτουν μια αντιφατική εικόνα. Αυτό που είναι σημαντικό, ωστόσο, είναι ότι το Mickery επιχείρησε να ερεθίσει το κοινό να στοχαστεί πάνω σε παγιωμένες αντιλήψεις και «θραυσματικές» εμπειρίες. Το κοινό καλείται να χτίσει το δικό του υποκειμενικό όλον, ξέροντας παράλληλα ότι υπάρχουν και θεατές που «βλέπουν» άλλα θραύσματα, και μπορεί να δημιουργήσουν διαφορετικές συνθέσεις, χτίζοντας ο καθένας το δικό του διαφορετικό υποκειμενικό όλον.

Μετάφραση: Σοφία Ευτυχιάδου και Ελένη Παπάζογλου

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Amerongen E. Van, «Fairground '84, een veraardagsfeest voor 1984», εφ. *Hervormd Nederland Magazine*, 16 Ιουνίου 1984.  
Brink N., «Hoeveel meerwaarde biedt Mickery?», εφ. *De Groene Amsterdammer* 11/1/1981.  
Cate R. ten, *History of the Theatre* (Μέρος II), 22 Ιουλίου 1988.  
———, Αναφορά στο Διοικητικό Συμβούλιο του Mickery, Een, Tussenbalans' ontwikkeling beleid. Stand van zaken geplande voorstellingen en projecten. *Fairground: History of the Theatre* (Μέρος II), 25 Οκτωβρίου 1988.

- \_\_\_\_\_, «A text for 6 performances», *Two and Two Magazine*, programmabijlage, Οκτώβριος 1989.
- Eversmann P., «Breaking Down the House», *Tijdschrift voor Theaterwetenschap*, τ. 9, τχ. 33 (1994), σ. 21-36.
- \_\_\_\_\_, *De ruimte van het theater. Een studie naar de invloed van de theaterruimte op de beleving van voorstellingen door de toeschouwer*. Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο του Άμστερνταμ, 1996.
- Heijer J., *Een keuze uit zijn artikelen*. International Theatre & Film Books/ Stichting Pensioenfonds voor het Nederlands Toneel, Άμστερνταμ 1994.
- Kottman P., «Fairground gaat in rook op», εφ. *NCR Handelsblad*, 7 Ιουνίου 1984.
- Lambregts L., *Even Kijken*, Verslag, Άμστερνταμ 1981.
- Mickery, Πρόγραμμα, 9 Αυγούστου 1983.
- \_\_\_\_\_, *Pictorial 1965-1991*, Stichting Mickery Workshop and International Theatre Bookshop, Άμστερνταμ 1988.
- \_\_\_\_\_, *Pictorial II 1988-1991*, Stichting Mickery Workshop and International Theatre Bookshop, Άμστερνταμ 1991.
- Mickeryprogramma* (1975), 9ο έτος, 34/3 Μάρτιος.
- Nagel N. και Eversmann P. *Hess, een receptie-onderzoek bij de voorstelling NeEd, & Peter «Hess» van Michael Burrell*, Institut voor Theaterwetenschap Άμστερνταμ, Ουτρέχτη 1982.
- Schoenmakers H., *Cloud Cuckooland deel 2. Mickeryproject in samenwerking met de groep Tenjo Sajiki, Tokyo. Een studie naar de reacties van het publiek*, Mickery (Mickery Dossier 6), Άμστερνταμ 1979.
- \_\_\_\_\_, Mickerytheater, στο: Brauneck, Manfred και Schneilin, Gerard (επιμ.) *Theaterlexikon: Begriff und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Rororo, Reinbek bei Hamburg 1992, σ. 607-608.
- \_\_\_\_\_, και E. Jager, 1972: Mickery verhuist van Locnersloot naar Amsterdam. De buitenlandse fringe in Amsterdam, στο: R. L. Erenstein (επιμ.) *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nedeland en Vlaanderen*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ 1996, σ. 760-767.
- Scholten H., «Mickery blameert zich met geode tussen de schuifdozen», εφ. *Nieuwsblad van het Noorden*, 6 Ιουνίου 1984.
- Scott C. M., «John Jesurun talks to Colleen Scott», *Two and Two Magazine*, τ. 1, τχ. 2 (1989).
- Vroom N., «Fairground, beschaafde kermis», εφ. *De Waarheid* 8 Ιουνίου 1984.